Johannes Schlaf.

Kritik der Taineschen Kunsttheorie.

Akademischer Verlag in Wien und Leipzig.
Printed in Germany

Johannes Schlaf

Kritik
der
Taineschen Kunsttheorie.

Akademischer Verlag in Wien und Leipzig.
1906.

Die Aesthetik und Kunsttheorie Hippolyte Taines und die Wirksamkeit von Taines bedeutendstem Schüler und Popularisator Georg Brandes haben die letzten Jahrzehnte der europäischen Literatur so gut wie ausschließlich beherrscht. Ja, ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich sage: es ist die herrschende Ansicht, daß diese Aesthetik und diese Kunsttheorie das erlösende und klassische Wort der Moderne auf diesem Gebiet gesprochen habe. Diesem bedenklichen, in mancher Hinsicht vielleicht gar verhängnisvollen, so sehr verbreiteten Irrtum entgegenzutreten, ist der Zweck der vorliegenden kritischen Abhandlung.

Denn wennschon Taine — von Brandes dürfen wir hier schweigen, weil er der Lehre seines Meisters keinerlei belangvollere weitere Ausgestaltung hinzugefügt hat — für eine wirkliche Kunsttheorie der Moderne, — deren Begriff ich hier wie stets für den Zeitraum vom Beginn der Renaissance bis zur Gegenwart anwende und nicht, wie gemeinhin geschieht, blos für die allerneueste Zeit von den 30ger Jahren des 19. Jahrhunderts ab — gute und vielleicht in vieler Hinsicht unschätzbare Vorarbeiten geleistet hat, ja, vielleicht gar solche, ohne welche der Aufbau einer modernen Kunsttheorie noch gar nicht möglich

sein würde, so ist ihm dennoch ein solcher Aufbau und Ausbau selbst durchaus noch nicht gelungen.

Was, von ihrem offenbar vorbereitenden Wert jetzt abgesehen, die Tainesche Kunsttheorie der literarischen Produktion im Laufe eines halben Jahrhunderts gewesen ist, ist allen, die mit meiner Generation in ihren Anfängen die Einwirkungen dieser Theorie erfahren haben, sicher gegenwärtig und vollauf bewußt. Vielen aber unter uns ist nicht minder bewußt, daß sie eine Zeitlang von den glänzenden und in mancher Hinsicht ja auch unausweichlichen Eigenschaften dieser Theorie mehr okkupiert waren, als daß sie ihr mit ihrem innersten Herzen und ihren besten produktiven Trieben völlig und ohne jedes Gefühl eines unausgeglichenen Restes zugestimmt hätten. Sie wissen, daß ihnen Taine mehr einen Übergang und eine Abfindung, eine unerläßliche Orientierung bedeutete; aber nicht mehr als das .Heute aber gar fangen sie an, den Augenblick zu erleben, wo ihnen Taine und seine Theorie für die Entwicklung einer großen modernen Kunst nichts anderes und geringeres bedeutet, als eine offenbare Unzulänglichkeit und direkte Hemmung, die als solche mit Entschiedenheit zu beseitigen ist, wenn die Moderne nicht in ein seelenloses, schönliches Artistentum ausarten soll; ich meine, es ist nicht von ungefähr, daß die neueste deutsche Uebersetzung. der „Philosophie de l'Art"*) von einem Zugehörigen des Kreises um Stefan George herrührt.

Wie Taine in seiner hervorragenden und unentbehrlichen „L'Intelligence" vorderhand nichts weiter ist als

* H. Taine: Philosophie der Kunst. Uebertragen von Ernst Hardt. 2 Bände. Eug. Diederichs. Leipzig 1902.

ein mechanistisch exakter Psycholog, so stellt sich auch seine „Philosophie de l'Art“ als nichts weiter dar, denn eine einseitige, mechanistische Vorarbeit, die zudem, wie wir noch sehen werden, noch nicht einmal den Ruf einer durchaus makellosen, wissenschaftlichen Objektivität, den sie doch ausdrücklich prätentiert, beanspruchen darf; ganz abgesehen davon daß sie, anstatt wie es vonnöten gewesen wäre, und wie sie wiederum prätentiert, das Gebiet der Kunst in seiner Ganzheit zu erfassen und auszuholen, diese Aufgabe in so überraschend geringem Grade löst, daß man ihr am Ende wohl gar geradezu den Vorwurf der Oberflächlichkeit nicht wird ersparen können.

Die Probleme, die Taine in „L'Intelligence“ und „Philosophie de l'Art“ zu lösen gehabt hätte, waren zum mindesten psychophysische Probleme. Denn jedwede Logik der neuen exakten Wissenschaften drängt mit aller und unausweichlichster Notwendigkeit dahin, daß die Psychologie zugleich Physiologie, aber die Physiologie, wohl zu beachten! zugleich Psychologie ist. Das würde für „L'Intelligence“ gelten. Ich sage: zum mindesten hatte es auch für eine „Philosophie de l'Art“ zu gelten. Zum mindesten! — Das hat Taine nicht zu erfassen vermocht.

Noch Niemand hat diese fundamentalen Schwächen der Taineschen Kunsttheorie, Schwächen, die nachgrade anfangen verhängnisvoll zu werden, bis jetzt recht wahrgenommen, gehörig ins Auge gefaßt und vorderhand einmal einer gründlichen kritischen Revision unterzogen. Ich müßte dann etwa einem Kritiker unrecht tun, der vor nunmehr 15 Jahren, hauptsächlich in Opposition gegen seinen Landsmann Georg Brandes, in der damaligen „Freien Bühne“

in sehr interessanten Essays eine neue psychophysiologische Kritik zu schaffen und zu handhaben suchte. Leider freilich unterschied sich diese Kritik vorerst noch kaum von der jungen psychophysischen Wissenschaft selbst und war kaum mehr, als eine auf die Literatur angewandte Disziplin derselben. Ich spreche hier von Ola Hansson.

Wenden wir uns jetzt aber der Taineschen Kunsttheorie selbst zu. Ich lege meinen Ausführungen die deutsche Uebersetzung der „Philosophie de l'Art" zu Grunde, die bei E. Diederichs erschien.

*

Immer wieder werden wir die vollendet klare Darstellung und Bewältigung einer so schweren und komplizierten Materie bewundern müssen, wie sie Taine in seiner „Philosophie der Kunst" gelang; eine gleiche Bewunderung, wie sie uns auch die bekannte Tainesche Psychologie abnötigt und wohl jedes einzige andere Werk von Taine. — Es scheint auf den ersten Blick fast nicht möglich, auf kürzerem Raum klarer und, wenigstens bis zu einem gewissen Grade und in einer gewissen Disziplin, gründlicher über das „Wesen der Kunst" zu handeln, als es Taine im 1. Teil dieser „Philosophie der Kunst" fast spielend vermochte. Zudem mit der saubersten, und scheints, unwiderstehlichsten Logik und Geschlossenheit. Vor allem jedenfalls werden wir uns, nach wie vor, genötigt sehen, dieses Werk als ein stilistisches Kunstwerk ersten Ranges zu rühmen. Soviel schicken wir gern voraus.

Und dennoch werden wir zunächst den Hauptfehler dieser so berühmten und augenblicklich gerade in der

lebendigen Literatur alleinherrschenden Kunsttheorie in dem Kompromiß erblicken müssen, den sie mit der exakten Wissenschaft eingehen zu müssen glaubte, und vor allem in der Art, wie sie ihn eingegangen ist. Denn ging Taines Streben in „L' Intelligence" dahin, die Psychologie in eine exakte Wissenschaft zu verwandeln, so in seiner „Philosophie der Kunst" dahin, die Aesthetik in eine solche umzugestalten. Was an einem solchen Bestreben verständlich, natürlich, fruchtbar und unumgänglich war, werden wir gewiß nicht einen Augenblick aus dem Auge lassen. Nicht minder aber dürfen wir aus dem Auge lassen, daß nach wie vor diese beiden Wissenschaften, die der Psychologie und der Aesthetik, niemals völlig und durchaus in exakte Wissenschaften umgewandelt werden können. Es kam nie und nimmermehr auf eine derartige Verwandlung an, die stets nur eine Vergewaltigung sein wird, sondern es kam einzig darauf an, aus den Resultaten der exakt-wissenschaftlichen Forschung für Psychologie und Aesthetik Vorteil zu ziehen. Einen Vorteil nun allerdings, der unter Umständen einer solchen Verwandlung bis zur Identität ähnlich sein wird, der aber eine faktische Identität von Kunsttheorie und exakter Wissenschaft, so wie heute dieser Begriff sich nun schon mal ausgebildet hat, wenn durch nichts anderes, so sicherlich durch seine umfassenderen Gesichtspunkte ausschließt. —

Taine hat vergessen, daß, wenn er eine „Geisteswissenschaft" in eine „exakte" umwandeln will, er zugleich auch eine „exakte" in eine „Geisteswissenschaft" umwandeln muß. Als Resultat würde sich sodann eine, zunächst, höhere theoretische Synthese oder Identität ergeben;

mag sein, daß diese dann im letzten Grunde auf etwas noch ungleich Wichtigeres, nämlich auf eine organische oder praktische Synthese oder Identität hinausläuft; was uns hier und in diesem Zusammenhange freilich nicht näher beschäftigen darf.

Jedenfalls sage ich: daß Taine dies alles nicht erkannt hat, ist in letzter Hinsicht der hauptsächlichste Grund, der seine ganze Kunsttheorie, dieses bestrickende Trugbild, das uns so lange blenden durfte, hinfällig macht.

Wir suchen jetzt diese Hinfälligkeit und Unhaltbarkeit der Taineschen Kunsttheorie eingehender darzutun.

*

Ueber die ganze „Philosophie der Kunst“ kann als Obersatz der Satz gestellt werden, der sich auf Seite 12/13*) findet: „So wie die Werke der lebendigen Natur, so werden auch die des menschlichen Geistes nur verständlich durch ihre Daseinssphäre.“

Also: Die berühmte Tainesche „Milieutheorie“. Laßt uns immerhin hinzufügen: Jene Stufe, die uns allerdings zur letzten erreichbaren Wahrheit von der Kunst emporleiten wird; jene Stufe, die herzustellen Taines unsterbliches Verdienst für die Kunsttheorie bleiben wird. Schade, daß sie uns noch nichts vom Wesen der Kunst sagen kann; und schade ferner, daß Taine, bei Licht besehen, in seiner ganzen Kunsttheorie, wenigstens mit bewußter Erkenntnis, nicht einen einzigen Schritt über sie hinausgekommen ist!

*) Ich zitiere also immer nach der Hardtschen Übersetzung, die dem Leser am bequemsten zur Hand sein wird.

Aber weiter. — In seiner klaren und so prächtig anschaulichen Weise geht Taine, um jenen Satz darzutun, vom Einzelkunstwerk aus. Dieses ist ein Teil des Gesamtkunstwerks eines Künstlers. Es wird also durch dies Gesamtkunstwerk erklärt und ist von ihm abhängig. Taine geht weiter und zeigt, wie dieses Einzelkunstwerk, dieses Gesamtkunstwerk und dieser Künstler ihrerseits wieder Teile einer Gruppe von Kunstwerken sind, wie sie von ihr abhängen und durch sie erklärt werden. Und er tut einen dritten und letzten Schritt und zeigt, wie endlich auch wieder diese Gruppe abhängt und Teil ist von einer Sozietät und von deren bestimmtem Zustand, und durch ihn die Erklärung ihrer Art und Wesenheit findet. — Dies alles illustriert Taine an der Geschichte der italienischen Malerei im Zeitalter der Renaissance.

Er sagt dann (S. 14): „Nehmen Sie ferner an, daß man auf Grund dieser Entdeckungen dazu käme, das Wesen einer jeden Kunst zu bestimmen und ihre Daseinsbedingungen festzustellen: dann besäßen wir eine vollständige Erklärung der schönen Künste und der Kunst im Allgemeinen, das heißt eine Philosophie der schönen Künste, das, was man eine Aesthetik nennt. Nach einer von dieser Art, m. H., streben wir und nicht nach einer anderen. Die unsrige ist modern und unterscheidet sich von der alten dadurch, daß sie historisch ist und nicht dogmatisch. Das will sagen, daß sie keine Vorschriften aufstellt, sondern Gesetze ergründet."

Und weiter heißt es (S. 15): „Meine einzige Pflicht ist es, Ihnen Tatsachen vorzulegen und Ihnen zu zeigen, wie diese Tatsachen entstehen konnten". — Und ferner

(S. 16): „ . . . sie (die Kunstwissenschaft) ist selber eine Art angewandter Botanik".

Wir haben zu diesen Sätzen zu sagen, erstens: mag alles sein, wies will, unter allen Umständen ist es Taine gelungen, was er hier als seine „einzige Pflicht" bezeichnet; nämlich: in der sorgfältigsten und anschaulichsten, saubersten Weise, sagen wir, eine Anzahl Tatsachen vorzulegen und unbeanstandbar zu zeigen, wie sie entstehen konnten. Und das ist, nochmals! sehr viel wert, und es ist sein bestes und dauerndstes kunsttheoretisches Verdienst. Ob es ihm indessen andererseits gelungen ist, auf solchem richtigen und heute einzig möglichen Wege wirklich zu einer vollständigen „Erklärung", zu einer wahrhaften „Philosophie der schönen Künste" und gar zum „Wesen einer jeden Kunst" zu gelangen, das wollen wir jetzt untersuchen.

*

Hier treffen wir nun zunächst auf einen scheinbar unauffallenden, aber genau hingesehen, sehr interessanten und kennzeichnenden Umstand. Nämlich, im Begriff auf das eigentliche Wesen der Kunst einzugehen, schiebt Taine von den fünf großen Künsten, als welche er Dichtkunst, Bildnerkunst, Malkunst, Baukunst und Tonkunst bezeichnet (vgl. S. 17) die beiden letzten Künste, weil „ihre Erklärung schwieriger" sei, zunächst zurück, um auf die „mehr oder weniger nachahmenden Künste", als welche sich ihm die drei ersten darstellen, einzugehen.

Beachten wir hier, erstens: daß die Schwierigkeit der Erklärung bei den beiden letzten Künsten hervorgehoben wird; und zweitens: daß ganz offensichtlich aus allem Zu-

sammenhang heraus von vornherein ein sehr starker Akzent auf den nachahmenden Charakter der drei erstgenannten Künste gelegt ist!

Gleich gesagt: da haben wir bereits Taines schwache Seite aufgefangen; hier lugt bereits der Pferdefuß seiner ganzen Aesthetik hervor.

Taine sagt, er schiebe Baukunst und Musik, weil „ihre Erklärung schwieriger“ sei, vorderhand zurück.

Wie seltsam! Wir fragen, kann dieser Grund und darf er eigentlich in Betracht kommen? Darf man hier nach einer größeren oder geringeren Schwierigkeit der Erklärung fragen? Und wenn, dann wenigstens: wäre nicht eine Andeutung gut und vonnöten, worin diese Schwierigkeit besteht? Ist es aber nicht überhaupt in erster Linie maßgebend, was etwa und unter Umständen gerade das Wesen von Musik und Baukunst für den allerwichtigsten und hauptsächlichsten Gesichtspunkt in unserer Materie bedeuten könnte? Wenn nun vielleicht gerade von diesen beiden Künsten aus, zu denen im übrigen doch wohl noch die Lyrik hinzukäme! — das Wesen aller Kunst, möchten sie immerhin „schwieriger“ zu erklären sein, sich am sichersten, fruchtbarsten, am allerersten erschlösse? Dies alles werden wir uns sogleich zu fragen genötigt sehen.

Nun, trotzdem könnten wir aber die Sache mal gut sein lassen und würden sie vielleicht sofort billigen, wenn Taine ausdrücklich z. B. irgend welche pädagogische Absichten bekuudet hätte, um irgend welche Anfänger in die Kunsttheorie einzuführen; aber er hat solche Absichten nicht ausgesprochen, sondern er ist, denk' ich, vor allen Dingen mit allem wissenschaftlichen Ernst auf das Wesen der Kunst hinaus.

Also: muß uns dies Beiseitstellen nicht stutzig machen? Könnte es, so wie es von Taine vollzogen wird, nicht etwa gar eine Verlegenheitsausflucht sein? Fürwahr, schwer wirds uns werden, einem so bedeutenden Wissenschaftler eine solche Verlegenheitsausflucht zuzutrauen. Aber, leider Gottes! es handelt sich hier, unglaublich! tatsächlich um eine Verlegenheitsausflucht, mag es natürlich immerhin nur eine halbbewußte sein.

Sehen wir zu. — Man sollte doch meinen, daß gerade ein Aesthet von dem Range Taines nachher gerade wegen der „Schwierigkeit", Musik und Baukunst zu erklären, um so eindringlicher und ausführlicher sich mit diesen Künsten beschäftigen werde. Doch welche Überraschung müssen wir erleben! — Wir blättern voraus, blättern über vier sehr eingehende und umfängliche Abschnitte hinweg, die Taine den drei nachahmenden Künsten einräumt, und die bis auf einen winzigen Rest das ganze erste Kapitel der „Philosophie der Kunst" für sich in Anspruch nehmen, und finden diesen winzigen Rest, in Gestalt eines einzigen und noch dazu überaus spärlichen Abschnittchens, für Baukunst und Musik übriggelassen. Und sie müssen sich mit ihm begnügen. Ein für allemal! —

Blättern wir nämlich noch weiter die ganze umfangreiche „Philosophie der Kunst" durch, so werden wir im zweiten Kapitel dieses ersten Bandes sehr ausführlich und interessant über die „Malerei der Renaissance in Italien", ihre Eigenschaften, Grundbedingungen, Nebenbedingungen, im dritten Kapitel über die „Malerei in den Niederlanden" unterrichtet, aber nirgends finden wir auch nur ein spärliches Abschnittchen für Baukunst und Musik. — Wir

setzen unsere Hoffnung auf den zweiten Band. Aber auch da finden wir zwar wieder sehr viel Schönes und Interessantes nochmals über die „Malerei in den Niederlanden", wir finden über die „Bildhauerkunst in Griechenland" gehandelt, werden über Rassen, Zeitpunkt, Einrichtungen unterrichtet, finden schließlich im fünften Teil des Werkes viel über das „Ideal in der Kunst", über Arten und Grade, über den Wichtigkeitsgrad des Charakters, den Wohltätigkeitsgrad des Charakters und schließlich über den Übereinstimmungsgrad der Wirkungen, aber nirgends erfahren wir auch nur das Allerbescheidenste über das Wesen von Baukunst und Musik! — Also, daß denn für diese beiden Künste wirklich nur jenes einzige spärliche Abschnittchen übrigbleibt, das das winzige übriggebliebene Restchen des ersten Kapitels ausmacht! —

Ich frage: glauben wir etwa Taine wirklich noch daß er jene beiden Künste lediglich zurückgeschoben habe, weil sie „schwieriger" zu erklären seien? Oder hat er sie nicht offenbar vielmehr „zurückgeschoben", weil sie ihm zu schwierig zu erklären waren; weil er womöglich von Musik ganz und gar nichts versteht und von dem Wesen der Baukunst so viel wie ganz und gar nichts; und weil er etwa gar nur für die drei ersten „nachahmenden" Künste — oder besser: für die zweieinhalb ersten; denn auch von Lyrik versteht er nichts — ein eigenes Verständnis hat; und weil er einzig imstande ist, von diesen und von der „Nachahmung" aus das Wesen der Kunst zu bestimmen; und weil er, wenns nur irgendwie gegangen wäre, womöglich Baukunst und Musik überhaupt ganz und gar ausgeschaltet hätte? — Wir haben bereits so gut

wie alle Ursache, dies alles in der Tat zu befürchten. — Doch, selbst wenn wir sie nicht hätten, so würde unter allen Umständen, sage ich, bereits dieses Quantitätsverhältnis — jenes einzige winzige Abschnittchen, gegen nicht nur vier sehr ausführliche, ihm vorangehende, übrigens fast ausschließlich über Malerei handelnde Abschnitte, sondern gegen die ganze übrige beträchtliche Masse des Werkes! — uns vollauf berechtigen, die Tainesche Kunsttheorie von vornherein in ihrem wissenschaftlichen Wert zu beanstanden oder zum wenigsten diesem Werte ein starkes Mißtrauen entgegenbringen.

Denn die Qualität jenes Teilchens? Wir kennen sie bis jetzt noch nicht. Aber sollte Taine wirklich das unglaubliche Kunststück fertig gebracht haben, mit solch winzigster Quantität jene von ihm eingestandene Schwierigkeit dieses Stoffes erschöpfend und restlos zu bewältigen? Nun, selbst wenn er's vermocht hätte: ich glaube, er hätte sich dann ein Bravour- und Virtuosenstückchen zu schulden kommen lassen, das der Würde eines ernsten Gelehrten kaum anstehen würde. Er hat sich aber solch ein Stückchen nicht zu schulden kommen lassen, sondern wir werden gleich sehen, das Kapitelchen bedeutet nichts, als ein recht, recht verlegenes „Reim' dich, oder ich freß' dich!"; d. h. Paß' dich meinem zwar nichts weniger als eingestandenen, aber nichtsdestoweniger faktischen Hauptgesichtspunkt der Nachahmung an, oder geh' überhaupt beiseite. — Nun, Musik und Baukunst (und mit ihnen übrigens die Lyrik) sind denn auch in der Tat beiseit getreten. Sie streiken. Und, sagen wirs: dieser Streik läßt Taines ganze so

brillante Kunsttheorie ein für allemal unter den Tisch fallen! —

*

Wir gehen aber vorläufig noch nicht auf jenes Abschnittchen ein. Sondern wir sehen zunächst zu, wie Taine über Nachahmung handelt, und ob sie ihm wirklich die Hauptsache ist, oder in welchem Sinne sie ihm nicht die Hauptsache ist, und er in ihr das Wesen der Kunst nicht sieht.

Nun, wir müssen sofort wieder eine Ueberraschung erleben; und zwar eine, die diesmal geradezu eine kaum begreifliche, direkte Begriffsungenauigkeit bedeutet.

Taine unterscheidet zwei Perioden eines jeden großen Künstlers; die erste einer eifrigen „Nachahmung" der Natur des „Suchens und Festhaltens lebendiger Formen"; und die zweite, wo der Künstler einen bestimmten Vorrat solcher Formen gesammelt hat und nur mehr noch sich selbst nachahmt. Dort schaffe, hier fabriziere er. Und S. 21 setzt Taine hinzu: „In der Malerei ist das der Fall bei den Muskelmachern und Gliederverrenkern, welche nach Michelangelo gekommen sind, bei den Liebhabern theatralischen Gepränges und fleischiger Rundungen, welche auf die großen Venetianer gefolgt sind" u. s. w. Das heißt also: sie fabrizierten in solchem Sinne von vornherein; nach Michelangelo und den Venetianern.

Zunächst wird uns, wenn wir uns das alles aufmerksam ansehen, auffallen, daß hier zwei Begriffe, ohne daß Taine — wie kennzeichnend! — sich dessen irgendwie bewußt ist, wenn nicht gerade sich durchaus widersprechen, so doch offenbar miteinander in Mißklang stehen.

Taine spricht von einer Nachahmung der Natur, und gleich daneben und geradewegs als mit ihr gleichbedeutend von einem Suchen und Festhalten lebendiger Formen. Wie er später, von „einem Vergessen einer genauen Nachahmung“ und gleich darauf als mit einem solchen identisch von einem „Aufgeben lebendiger Vorbilder“ spricht. Nämlich S. 20: „Alle Schulen verfallen und sinken gerade durch das Vergessen einer genauen Nachahmung, durch das Aufgeben lebendiger Vorbilder.“

Taine fühlt nicht, daß ein Suchen und Festhalten lebendiger Formen offenbar nicht identisch sein kann mit einer Nachahmung der Natur; wennschon eine gewisse Beziehung zwischen diesen Begriffen bestehen kann. Hätte Taine dies betont, so wäre er von einer Begriffsungenauigkeit, von einer Konfusion frei geblieben; aber er konfundiert diese Begriffe einfach; und recht kennzeichnend! —

Der Begriff einer Nachahmung kann nun zwar immerhin schon bis zu einem gewissen Grade zur Not dem eines Festhaltens lebendiger Formen gleichgesetzt werden; keineswegs aber dem eines Suchens lebendiger Formen. Das ist etwas ganz anderes und darf durchaus nicht mit Nachahmung konfundiert werden! Wenn ich als Maler oder Skulptor oder etwa auch, unter Umständen, eine Einschränkung, die Taine kaum beikommt! — als Dichter lebendige Formen nachahme, so kopiere ich sie lediglich, rein um sie zu kopieren; d. h. ich stelle in solcher Absicht, und lediglich in ihr, meine Sinne treu und genau, und so genau und treu als nur möglich, auf irgend eine Erscheinung ein, und erfasse und reproduziere sie. Und so halte ich meinetwegen auch noch lebendige Formen fest; obschon,

genau genommen, dies letztere schon wieder eine etwas andere Nuance des Prozesses ist.

Etwas wesentlich anderes aber ist ein Suchen lebendiger Formen. Suchen setzt eine ganz besondere Absicht voraus, oder wohl noch etwas wesentlich wichtigeres als eine Absicht: nämlich eine Emotion, einen Instinkt, einen Trieb! Ja, sofort ist hier das künstlerische „Temperament," die künstlerische Emotion im Spiel. Nun entspricht zwar dem Suchen ein Finden, und das Gefundene wird von mir nachgeahmt oder festgehalten (zu Gunsten jener bestimmten motorischen Triebe); und soweit Taine das meinen sollte, hat er das Richtige gemeint, und etwas, mit dem sich sofort schon etwas Gutes und Ersprießliches für eine Erklärung der Kunst und eine Bestimmung ihres Wesens anfangen läßt. Aber leider mag Taine schon immerhin so etwas gemeint, oder dunkel gefühlt haben: er hätte es auch mit aller Sauberkeit — ja! gerade hier wäre die sorgsamste Acribie vonnöten gewesen! — aussprechen und formulieren müssen. Statt dessen konfundiert er diese so sehr wichtigen Begriffe in einer Art, die bei einem Psychologen und Logiker seines Rufes völlig befremdlich erscheinen muß! — Anstatt zu betonen, daß jeder große Künstler in seiner ersten Periode auf solch' ein lebendiges Suchen und Festhalten lebendiger Formen hinaus ist, vermag er es, von Nachahmung zu sprechen. Einem minderwertigeren, einem Stegreiftheoretiker könnte man zur Not eine derartige Ungenauigkeit durchgehen lassen, einem Taine nie und nimmermehr. Selbst wenn sich durch solche Nachlässigkeit nicht, wie es tatsächlich der Fall ist, alles, was er ferner ausführt und

der auf das eigentlich wesentliche hinauslaufende Hauptduktus seiner ganzen Kunsttheorie von vornherein verschiefte; selbst wenn dieser bedenkliche Begriff der Nachahmung in Taines Theorie nicht roter Faden wäre und sich ihm unter den Händen zur Hauptsache auswüchse!

Den wahrhaft korrekten und exakten Begriff, der sich ihm geradezu entgegendrängt, den er in der Hand hält, dieser Begriff, mit dem sich bereits von vornherein die einzig richtige Definition der Kunst zu lichten begann: ihn läßt er echappieren, nimmt den unexakten, den halben, den Viertelsbegriff und läßt sich durch ihn, ob ers zugestehen will oder nicht, völlig in die Irre einer mechanistischen Oberflächen-Theorie verführen, die nichts anderes bedeutet als eine vollständige Vergewaltigung der Kunst!

*

Denn, sehen wir uns die Sache nur noch genauer an.

Im 2. Abschnitt dieses 1. Teiles sagt Taine (S. 17): „Auf den ersten Blick hin scheint dieses da ihr wesentlicher Charakter, ihr Zweck und Ziel die denkbar getreuste Nachahmung zu sein.“ — (Oder nicht lieber doch das Suchen und Festhalten lebendiger Formen?) „Denn es ist ganz klar, daß eine Bildsäule das Ziel hat, einen lebendigen Menschen genau nachzuformen, daß es der Zweck eines Gemäldes ist, wirkliche Gestalten in wirklichen Stellungen nachzubilden, das Innere eines Hauses oder einer Landschaft so, wie die Natur sie hervorbringt.“

Also nur für „den ersten Blick.“ Hoffen wir also. —

Taine fährt fort (S. 18): „Wenn man betrachtet, was in dem Leben eines Künstlers vor sich geht, wird man

gewahr, daß dasselbe gewöhnlich in zwei Teile zerfällt. In dem ersten, während der Jugend und der Reife seiner Begabung, schaut er die Dinge selbst an, studiert sie mit ängstlicher Genauigkeit und behält sie immer vor Augen. Er zerarbeitet und zerquält sich sie wiederzugeben, und er gibt sie wieder mit peinlicher, ja übertriebener Treue. An einem bestimmten Punkt seines Lebens angelangt, glaubt er sie gut genug zu kennen, er erkennt nichts Neues mehr an ihnen, er läßt die lebende Natur beiseite und macht nach den Rezepten, die er im Laufe seiner langen Erfahrung gesammelt hat, ein Drama oder einen Roman, ein Gemälde oder eine Bildsäule. Die erste Epoche ist die der wahren Empfindung, die zweite die der Manier und des Verfalls."

Das soll wirklich der Entwicklungsgang des großen Künstlers sein? Und — nun, ich hätte noch manches Fragezeichen; aber vorerst weiter!

Taine sucht dies alles, was wir da lasen, an dem Beispiel Michelangelos zu erläutern. Hier sagt er nun (S. 18): „Sie sehen in allen Werken, die sie (seine erste Periode) ausmachen, ein Gefühl von Kraft und heldenhafter Größe. Der Künstler ist getränkt damit," (Herr Hardt hätte doch wohl besser wenigstens „durchtränkt" übersetzen sollen.) „er denkt nichts anderes. Seine zahlreichen Gliederstudien, seine unzähligen Skizzen, die standhafte Durchforschung seines eigenen Herzen, sein Studium tragischer Leidenschaften und ihres körperlichen Ausdruckes, das sind ihm alles nichts als Mittel nach außen hin, die kämpfenden Mächte, von denen er tief erfaßt war, sichtbar werden zu lassen." — Und er schließt — nach dieser Stelle!! —

ab (S. 20): „Und nicht nur die Geschichte dieses oder jenes großen Mannes beweist uns die Notwendigkeit der Nachahmung (sic!) eines lebendigen Vorbildes, der stetig erneuerten Naturbeobachtung: so tut auch die Geschichte einer jeden großen Schule."

Ich bitte: was ist das alles für eine völlig unbegreifliche Konfusion? — Ich frage: von was in aller Welt hat denn nun Taine eigentlich gehandelt?! Von einer Methode und Periode der Nachahmung bei Michelangelo, eines ängstlichen, peinlichen, sich zerquälenden Bestrebens, die Natur, übertrieben treu ja wohl, zu kopieren; oder hat er von einem Suchen lebendiger Formen, einem Festhalten derselben gehandelt, oder etwa von einem Benutzen derselben? Hat er von einer Periode des Kopierens gehandelt — die also wohl gar die beste des „großen" Künstlers sein soll gegenüber jener zweiten, wo er nur noch das Kopierte kopiert — oder von einer „Epoche der wahren Empfindung", in der alles nur „ein Gefühl von Kraft und heldenhafter Größe" ist, von dem der Künstler „durchtränkt" ist; einer Periode der „standhaften Durchforschung seines eigenen Herzens"? Hat Taine von diesem, oder hat er von jenem gehandelt? Oder meinte er, man könnte und dürfte von beiden zugleich und in einem Atem wie von dem Gleichen handeln? —

Obgleich wir den großen Hauptfehler von Taines Theorie noch nicht festgenagelt haben, so glaube ich doch, wir machen uns nach solchen Erfahrungen bereits auf alles mögliche Unmögliche gefaßt, und wir sind diesem Hauptfehler bereits auf der Spur.

*

Dennoch aber und trotz alledem scheint die Sache vielleicht immer noch nicht so gar schlimm zu sein. Dies Pêle-Mêle, das wir da zitiert haben, ist sicher, was saubere Definition und Logik anbelangt, so verdrießlich, so ungeschickt, zerfahren, ja! so dilettantisch wie nur möglich, dennoch aber dürfen wir aus ihm ja noch hoffen, daß Taine in der „Nachahmung" das Wesen der Kunst schließlich doch nicht erblicken wird, sondern in etwas anderem.

Das versteht sich ja auch schon von vornherein; das Wesen der Kunst kann nicht in der Nachahmung bestehen, da ja neben den „nachahmenden" Künsten, nach Taines ausdrücklicher Unterscheidung, auch noch die „nichtnachahmenden", Baukunst und Musik — diese beiden freilich „schwieriger" zu erklärenden — notwendigerweise in Betracht kommen.

Die Hauptsache könnte vielleicht doch noch gut werden; so sehr unser Zutrauen auch bereits erschüttert sein mag.

Taine fährt dann also selbstverständlich auch weiter fort — übrigens beständig von diesem Begriff der „Nachahmung" aus Schritt für Schritt vorwärtsgehend — daß nicht alles von einem Gegenstand nachgeahmt werden darf, sondern (S. 28) „es muß also von einem Gegenstand etwas sehr genau — nicht aber alles nachgebildet werden". (Uebrigens: ich kann mir nicht helfen: ich fühle mich beständig in einer unteren Klasse einer Kunstakademie und höre den Lehrer den jungen Leuten einen Vortrag über Technik halten.) — Und zwar: was solchermaßen „nachgeahmt" werden muß, das seien „Die Beziehungen

und wechselseitigen Abhängigkeiten der Teile". — „Es ist nicht der einfache, körperliche Anschein, den sie geben sollen: es ist die Logik des Körpers." (Dies ist, nach Taines ganzem letzten Zusammenhange, also im Sinne der Proportionalität des Körpers gemeint. Im übrigen aber: ich weiß nicht, was man etwa sonst noch eher und besser unter „Logik des Körpers" verstehen könnte?)

Wie viel hätten wir natürlich auch gleich hier wieder auszusetzen, zu verwerfen, richtig zu stellen! Wir wollens aber einmal angehen lassen, denn, die Hauptsache: wir gewahren immerhin, daß Taine uns nun bald von diesem schwachbeinigen Führer, den wir uns, obgleich wir doch wohl leidlich erwachsene Leute sind, gefallen lassen müssen, befreien wird; wir gewahren, daß er von der „Nachahmung" hinweg, und daß er auf etwas Höheres und Eigentlicheres hinaus will.

Er sagt ausdrücklich (S. 30): „Sie sehen, worin wir die erste Begriffsbestimmung, die wir fanden, geändert haben, wir haben sie durchaus nicht zerstört, sondern geläutert, wir haben einen viel höheren Charakter von Kunst entdeckt, als welche" („als welche"? Ich weiß nicht, ob die litterarische Richtung, der Herr Hardt angehört, sich was aus Archaismen macht; ich meine aber, sie passen zu nichts schlechter, als zu Taines modernem Französisch) „auf diese Weise ein Werk des Geistes und nicht mehr nur eins der Hand ist."

Also, gottlob! auf den „Geist" will Taine hinaus und auf einen „viel höheren Charakter des Kunstwerkes." — Gleich gesagt: wir haben jetzt sogleich nur noch einen kleinen „Pas" zu tun, und wir sind bereits — ohne daß

uns, das muß man Taine lassen, die Beine besonders weh täten — bei was angelangt? — nun! beim Ziele; bei der allerletzten und endgültigsten Definition vom „Wesen der Kunst“.

Denn bereits S. 40 heißt es: „Es ist also das Eigentliche eines Kunstwerkes den wesentlichen Charakter oder doch wenigstens den wichtigen Charakter des Gegenstandes, so allein herrschend oder sichtbar als es nur möglich ist, darzustellen, und darum merzt der Künstler die Züge, die ihn verschleiern, aus, sucht diejenigen, welche ihn hervortreten lassen, auf, verbessert diejenigen, in welchen er entstellt ist und erschafft diejenigen neu, in denen er vernichtet war.“

So, und nun definiert Taine auch bereits — am Ende, wohlzumerken! der vier Abschnitte, welche ausschließlich über die drei weniger „schwierig“ zu behandelnden „nachahmenden“ Künste handeln! — folgendermaßen das „Wesen der Kunst“:

„Das Kunstwerk hat das Ziel, irgend einen (!) wesentlichen oder hervorspringenden Charakter, folglich irgend eine (!) wichtige Vorstellung, klarer und vollständiger, als es die wirklichen Dinge tun, zu offenbaren. Es gelangt dazu, indem es eine Gesamtheit von verbundenen Teilen verwendet, deren Beziehungen es systematisch verändert. In den drei nachahmenden Künsten, Bildhauerei, Malerei und Dichtung entsprechen diesen Gesamtheiten wirkliche Gegenstände.“

So, und dies ist Taines endgültige Definition der Kunst!

Die beiden „nichtnachahmenden“ Künste, Baukunst und Musik, nun aber? Nun, die bekommen jetzt noch das

erwähnte Abschnittchen. — Und wie werden sie von Taine unter den Hut der eben zitierten Definition gebracht werden?

O, das macht gar nicht so viel Umstände. Es geht im Handumdrehen.

Der Inhalt unseres Kapitelchens und das Neue, was es zu den bereits so ausführlich abgehandelten „nachahmenden" Künsten hinzubringt, läßt sich in zwei Sätzchen zusammenfassen, denen man sicher nichts weniger anmerken wird, als daß diese beiden Künste so „schwierig" zu behandeln waren.

Also: Das Wesen dieser beiden Künste besteht einfach darin, daß sie „mathematische Beziehungen" zusammenstellen (S. 43). (Wir erlauben uns zu fragen: in was eigentlich unterscheiden sie sich dann aber von den nachahmenden Künsten?) Und S. 46 heißt es: „... auch in der Baukunst und in der Tonkunst hat das Werk ganz ebenso wie in der Bildnerkunst, der Malkunst und der Dichtkunst das Ziel, irgend einen (!) wesentlichen Charakter zu offenbaren und verwendet als Mittel eine Gesamtheit von verbundenen Teilen, deren Beziehungen der Künstler vereinigt oder verändert."

Und gleich schließt Taine denn nun auch wirklich und wahrhaftig ab: „Nun, da wir das Wesen der Kunst kennen, können wir ihre Bedeutung ergreifen." (S. 47.)

Also: Wir sind bereits ganz und gar am Ziel? Das Problem, über das seit Aristoteles so viel mächtige Kompendien mit unendlichem Fleiß geschrieben worden sind, es ist in diesem lächerlich kurzen 1. Kapitel des I. Bandes, das noch nicht ganz 48 Seiten zählt, von

welchen (vier!) des Abschnittes VI. für Baukunst und Musik reserviert waren, und ist mit dieser trockenen Definition da endgültig durch die Moderne, und wie für dieselbe so für alle vergangenen Jahrhunderte und zwei Jahrtausende gelöst? —

*

Wirklich? Hat Taine in dieser Definition die Wahrheit von der Kunst und von ihrem Wesen rund und restlos zu fassen und hinzustellen vermocht? So rund und restlos gefügt, daß auch nicht ein Finger mehr dazwischengeht?

Ach, gestehen wir nur: nicht blos ein Finger geht dazwischen, sondern eine ganze und sicherlich halbwege Faust! Und zwar durch eine überaus breite und wie kennzeichnende Lücke! —

Und diese Lücke? Völlig deutlich klafft sie im ersten Satz von Taines Definition: „Das Kunstwerk hat das Ziel, irgend einen wesentlichen oder hervorspringenden Charakter, folglich irgend eine richtige Vorstellung klarer und vollständiger, als die wirklichen Dinge tun, zu offenbaren.“

Und zwar besteht sie in diesem vagen „irgend einen wesentlichen oder hervorspringenden Charakter“.

Wir verlangen sofort Aufschluß, erstens: um was für einen Charakter es sich handelt; und zweitens: was Taine überhaupt unter Charakter meint.

Gibt er uns aber etwa doch noch irgend welchen Aufschluß darüber? Zunächst selbst wenn er es tut, wäre es ein gänzlich unverzeihlicher Fehler, daß er uns in einer

letzten, endgültigen Definition von ihm nicht das leiseste merken läßt.

Aber gibt er uns also überhaupt einen Aufschluß und welchen gibt er uns?

Nun, er versucht wenigstens uns einen zu geben.

Denn da ist ja seine so ausführlich und liebevoll entwickelte Milieutheorie. An sie haben wir uns jetzt zu wenden, um zu erfahren, was er unter „Charakter" versteht.

Seite 48 stellt Taine dieses Gesetz auf: „Das Kunstwerk wird bestimmt durch eine Gesamtheit, welche der allgemeine Zustand des Geistes und der umgebenden Sitten ist." —

Er prüft dies an der Kunst der Antike, des Mittelalters und der Renaissance; fügen wir hinzu: in einer Weise, die uns die allerwertvollsten und fruchtbarsten Gesichtspunkte eröffnet.

Seite 99 resumiert er dann folgendermaßen:

„In den verschiedenen Fällen, welche wir geprüft haben, könnten Sie zuerst eine allgemeine Lage feststellen, das heißt, die allumfassende Gegenwart bestimmter Vorteile und bestimmter Nachteile, eine Bedingung von Knechtschaft oder Freiheit, einen Zustand von Armut oder Reichtum, eine bestimmte Form der Gesellschaft, eine bestimmte Art der Religion; die freie, kriegerische, mit Sklaven versehene Stadt in Griechenland; Unterdrückung, Einwanderung, ritterliches Räubertum und überspanntes Christentum im Mittelalter; den Hof im 17. Jahrhundert; die gewerbetreibende und wissenschaftliche Volksherrschaft im 19. Jahrhundert; kurz, eine Gesamtheit von Umständen, welchen sich die Menschen abhängig oder untertan fühlen.

— Diese Lage entwickelt in ihnen entsprechende Bedürfnisse, deutlich bestimmte Fähigkeiten und besondere Empfindungen, zum Beispiel körperliche Tatkraft oder Neigung zu Träumerei" u. s. w. — Später fährt er fort: „Diese Gruppe von Empfindungen, von Bedürfnissen und wesenbildenden Fähigkeiten offenbart sich nun immer vollständig und weithin sichtbar in ein und derselben Seele, in dem herrschenden Typus Mensch, das heißt in dem Vorbild, welches die Zeitgenossen mit ihrer Bewunderung und Liebe umgeben: in Griechenland ist es der nackte, in allen Leibesübungen vollkommene Jüngling von schöner Rasse, im Mittelalter der verzückte Mönch und der liebende Ritter, im 17. Jahrhundert der vollendete Hofmann oder in unseren Tagen der unersättliche und traurige Faust oder Werther. Und da dieser Mensch von allen der anziehendste und sichtbarste ist, stellen die Künstler ihn vor die Menge, bald in einer lebenden Gestalt zusammengedrängt, wenn ihre Kunst, wie die Malerei die Bildhauerei, der Roman, das beschreibende Gedicht und die Schaubühne, nachahmend ist, bald in seine Bestandteile aufgelöst, wenn ihre Kunst wie die Baukunst und die Musik Erregungen vermittelt, ohne Menschen zu schaffen."

Wir haben hier manches gelesen, was gut war; wir haben zugleich manches gelesen, was, wenn wir ein wenig genauer hinsehen, nicht etwa blos schief, sondern geradezu arm ist. Alles in allem aber sehen wir trotzdem Taine, in welcher Verfassung sonst auch immer, auf richtigem Wege; und wir dürfen wohl gar hoffen, daß er uns, auf welch verwunderliche Weise auch, zu der ersehnten Frucht

hinleitet, um sie uns pflücken zu lassen. Aber ach! da mit einem Male dieses letzte Sätzchen!

Wir staunen! Ja, wir schrecken förmlich zurück! Denn bereits in seiner äußeren stilistischen Fassung ist es — dürfen wir nicht sagen: unmöglich? Hat diesen Satz wirklich ein Taine niederschreiben können, ein europäischer Meister stilistischer Vollkommenheit, Geistreichigkeit und guten Geschmackes? — Aber es wird denn also doch wohl eine Ungeschicklichkeit des Übersetzers sein, mit der wir es hier zu tun haben, und die uns da eine Redewendung zumutet, die direkt dem Jargon des bierfidelen deutschen Couleurstudenten entsprungen ist. Es wird vor dem Meister Herrn Hardts, Stefan George, der wirklich ein vortrefflicher Übersetzer ist, und sicher einer der allerbesten, die Deutschland gegenwärtig besitzt — es scheint freilich, als ob ich ihm damit kein Kompliment mache, denn es wird neuerdings bei uns nur zu salopp übersetzt — kaum besondere Gnade finden. —

Also: es steht wohl sicher fest, einen böseren Teil der Schuld an diesem Satze trägt Herr Hardt. Den ganzen aber trotzdem nicht.

Ich bedaure außerordentlich, den französischen Originaltext nicht zur Hand zu haben, und von solch einer Übersetzung aus die Tainesche Originalstelle mir erst konsturieren zu müssen. Aber ich muß es ja wohl schon versuchen.

Was kann Taine also wohl meinen und geschrieben haben? Unmöglich, daß er so schlankweg seinen herrschenden Menschentyp da sich hat in seine „Bestandteile auflösen" lassen können. Ich vermute also, Taine wird „éléments"

schreiben. Ungeschickt übersetzt, würde es „Bestandteile“ bedeuten; es haftet ihm aber, was Hardt nicht berücksichtigt hat, der Sinn der Wesentlichkeit an, so daß es ganz richtig übersetzt heißen würde: „Grundbestandteile“ oder „wesentliche Bestandteile“. Ich meine aber, daß, zumal auch Taine nachher von „Erregungen“ spricht, die jene Künste „vermitteln, ohne Menschen zu schaffen“, und also offenbar etwas Seelisches im Sinn hat, auch diese Übersetzung hier noch eine zu banausisch wörtliche sein würde. Ich würde deshalb vorschlagen, dieses „éléments“ mit „Wesenheit“ zu übersetzen.

Bliebe noch das Verb. Ich erlaube mir für dies „aufgelöst“ da vorzuschlagen „entfaltet“. Die ganze Übersetzung würde dann also lauten: „bald in seiner Wesenheit entfaltet“ ꝛc.

Damit würden wir dann also einen Sinn haben, mit dem allerdings sich etwas anfangen läßt.

Wäre indessen nun alles gut und in Ordnung? Ach nein! Auch so bleibt der Ausdruck matt, platt und, noch schlimmer, er bleibt durchaus vage. Denn was nun soll ich mir darunter vorstellen: Der herrschende Menschtyp wird in Baukunst und Musik in seiner Wesenheit entfaltet? Was sagt das? Was schließt es ein? Und was will Taine, daß es einschließe?

Aber Taine erklärt sich später deutlicher. Er fährt S. 100 fort: „Man kann also ihre (der Künstler) ganze Arbeit ausdrücken, indem man sagt, daß sie bald ihn darstellen, bald sich an ihn wenden: sie wenden sich an ihn in den Symphonien Beethovens und in den Einsatzrosen der Münster, sie stellen ihn dar im Meleager, in

den antiken Niobiden, in Agamemnon und im Achilles des Racine."

Also die „nachahmenden" Künstler stellen den „herrschenden Menschtyp" dar, die „nichtnachahmenden" dagegen wenden sich an ihn selbst, indem sie, nehmen wir von weiter oben hinzu, ihn in seiner (inneren) Wesenheit entfalten, indem sie ihm seine eigenen seelischen „Erregungen" — aber auch so eine Übertragung, die einen verdrießlich macht! sagen wir lieber dafür wenigstens „Emotionen" — also: indem sie auf ihn mit seinen typischen Emotionen wirkt.

So: wir hätten, durch die schlechte Übersetzung hindurch, diese Stelle Taines, denke ich, im Reinen.

Freilich, viel Ursache hat Taine nicht, sich auf solche Unterscheidung etwas einzubilden. Auch sie ist unzulänglich. Denn, auch die darstellenden Künste „wenden sich" an den herrschenden Menschtyp, indem sie ihn in seiner körperlichen Erscheinung darstellen. Sie sind also in Wahrheit noch nicht präzis gegen die „nicht nachahmenden Künste" begrifflich abgegrenzt! —

Aber zur Not wäre vielleicht alles gut?

O, wenn leider Taine nur auch wirklich sähe, was er in der Hand hat, und wenn nicht dennoch diese beiden nichtnachahmenden" Künste die so wunde Stelle seiner ganzen Theorie und Ästhetik blieben! — Er hat für einen Moment den Zauberschlüssel in der Hand, der ihm die letzte Wahrheit von der Kunst erschließen kann, und er erkennt ihn nicht, er wirft ihn wieder fort. — Mit anderen Worten: er gewahrt nicht, daß aller Schwerpunkt einer Kunsttheorie in ihnen liegt, in diesen beiden Künsten, und in dem, was er da niedergeschrieben hat! Er baut nicht von hier aus auf,

sondern von den „nachahmenden“ Künsten, und läßt sich von diesem technischen, diesem Atelierbegriff, ob er es eingesteht oder nicht, alles verderben.

Er sieht nicht, daß, wenn diese beiden Künste den „herrschenden Menschentyp“, — wenn wir, notabene, diesen Vordergrundsbegriff überhaupt jetzt mal noch gelten lassen wollen — in seinen inneren, seelischen, typischen Wesenheiten und Emotionen entfalten, sie — sagen wir doch diese zwei, oder, da wir allernotwendigsterweise auch noch die Lyrik dazunehmen müssen, diese drei sacralen Urkünste, eine Eigenschaft, die Taine, der doch „historisch“ zu sein behauptet, aber auch nicht einen winzigen Augenblick in Rücksicht nimmt! — das Allerspontanste, Unmittelbarste, Mächtigste dieses „Menschtyps“: seine Seele und die ganze Gewalt seiner „typischen“ Emotionen und elementarsten Triebe entfaltet; und zugleich das, was ihn überhaupt in den Zeitaltern der organischen Evolution selbst erst in seiner äußeren körperlichen Erscheinung geformt hat und werden ließ, und was ihn vielleicht, zu einem nicht unwesentlichen Teil auch gerade durch diese Künste, weiter aus- und umgestaltet, physchisch zunächst und — da wir heute die Einheit von Psychis und Physis erkannt haben — damit zugleich, in irgend einem Grade, auch physisch?

Sieht Taine das oder dergleichen irgendwie? Nicht einen Augenblick sieht er es! Und so bleibt diese Stelle da denn auch, drehn und wenden wirs, wie wir wollen, weiter nichts als ein kahler, unbestimmter Gemeinplatz!

Hätte Taine **nicht** sehen müssen, frag' ich, daß von diesen drei Künsten aus, die ich die drei **sacralen Urkünste** nannte, sich auch erst der eigentlichste Charakter, dessen entwickelt, was er „nachahmende" Künste nennt, und daß am Ende gar diese Scheidung der Künste in „nachahmende" und „nichtnachahmende", wenn auch keine unsinnige, so doch eine sehr untergeordnete ist? Und hätte er nicht erkennen müssen, daß auch diese „nachahmenden" Künste im wesentlichsten nicht sowohl darauf hinaus sind, den „herrschenden Menschtyp" in seiner äußeren, körperlichen Erscheinung nachzuformen, als vielmehr sein **ganzes und umfassendstes Wesen**, nach der Möglichkeit **ihrer** Mittel, zur Wirkung zu bringen und darzustellen?

*

Sein ganzes und umfassendes Wesen; das, fügen wir hinzu, **überhaupt** weit über **ihn hinaus- und hinter ihn zurückragt!** Denn gestehen wir uns nur endlich, daß wir mit diesem „herrschenden Menschtyp", für den wir auch, in Taines Sinne, sagen könnten: jeweiligen Menschtyp, uns weiterhin gar nicht mehr begnügen dürfen, daß er, je näher wir dem wahren Wesen, auf das wir hinauswollen, rücken, immer ärmer, vager, halber, unausgereifter wird, und daß es Zeit wird, ihn durch einen wesentlich anderen und höheren Begriff zu ersetzen.

Gewiß, wir werden Taine jetzt und für alle Zukunft zugestehen müssen, daß mit diesem Hilfsbegriff an seinem Ort viel und wichtiges anzufangen ist. Indessen, kann es sich dem in Wahrheit und schließlich sogar eigentlich auf den ersten, unbefangensten, naivsten Blick, in den

Künsten, einzig und ausschließlich nur um einen „charakteristischen“ oder „herrschenden Menschtyp“ handeln? Handelt es sich denn nicht ganz offensichtlich neben ihm noch um zahllose andere Typen, nicht nur auch um geringere, nicht „herrschende Menschtypen“, sondern außerdem auch um Tiere, Bäume, Blumen, und was immer für Organisch und Anorganisch?

Nun aber, man wird natürlich immerhin sagen müssen: dieser herrschende Menschtyp da ist ja doch unweigerlich das Medium, durch das sich seine eigene und jedwede andere Wesenheit in seinem und für seinen Bereich offenbart. — Sicher und gewiß; und in solchem Sinne werden wir sogar später noch einmal auf ihn zurückzugreifen haben; nicht aber, ohne ihn vorerst mal gründlich enthüllt und alsdann gefüllt, und ihn überhaupt erst mal in einer handgreiflichen, positiven und konkreten Form und Gestalt dingfest gemacht zu haben!

*

Das heißt mit anderen Worten: wir rücken jetzt diesem „irgend einen Charakter“ der Taineschen Definition endgültig auf den Leib.

Wir suchten ihn uns oben, so gut es gehen wollte, aus Taines anderem Zusammenhang in Taines Sinne zu füllen: aber wir sind so klug wie zuvor geblieben; für „irgend einen Charakter“ müßten wir einschieben den, doch wohl sicher jeweilig, „herrschenden Menschtyp.“ Das heißt so viel als: es bleibt alles in allem bei dem „irgendeinen Charakter,“ und wir stehen da und kratzen uns den Kopf, weil wir

nicht wissen, was für einen Charakter? — Taine hat uns in ein Dickicht, in einen wahren Urwald von Kulturen und „Milieus“ geführt, und wir stehen plötzlich wehrlos einer ganzen Rotte von jeweiligen „herrschenden Menschtypen“ gegenüber, einer so kunterbunten Genossenschaft, daß uns ja doch wohl ganz plümerant werden möchte. Und Taine hat uns schnöde in Stich gelassen. Bis hierher und auch nicht einen einzigen Schritt weiter geht seine Theorie.

Sehen wir indessen zu, wie wir uns nun zurecht finden.

Wir machten eben einen Scherz, bei den wir freilich, hoff' ich, etwas profitiert haben. Uebersetzen wir ihn in eine gesetztere Tonart, so werden wir sagen müssen, daß uns in der „Philosophie der Kunst“ ein höchst merkwürdiger Umstand in die Augen fällt.

Nämlich: man wird sich bei Taine vergeblich nach einer zureichenden, inneren und höheren Verbindung, nach einem höheren **Entwicklungsfaktor**, um gleich das fruchtbare Wort zu geben, zwischen diesen einzelnen, mit gewiß bewundernswerter Meisterschaft dargestellten Kunstkulturen umsehen; einen Faktor, auf den doch aber geradezu auch alles und das letzte ankommt, und ohne den wir überhaupt gar nicht auskommen, wenn all diese Kunstkulturen einander gegenüber nicht in der verzweifeltsten und unerträglichsten Disparatheit verharren sollen.

Nun, alles kommt jetzt darauf an, diesen Entwicklungsfaktor und „Einen“ zu finden.

*

Stehen denn nun aber bei Taine all diese Kunstkulturen wirklich in so ganz völliger Disparatheit? Nun, eigentlich, wie sollte das möglich sein. Und so haben wir denn allerdings bei Taine auch wirklich so etwas wie eine — doch, ach! leider wie total unbewußte — Gruppierung.

Eine halbwegs richtige aber? Ach, leider, wiederum: nein! Sondern eine, die an dem wahren Wesen, auf das alles hinaus ist, doch aber auch geradezu wie geflissentlich vorbeisieht.

Eine gewisse, latente Gruppierung ist also da; eine latente, denn Taine stellt sich ja als vornehmlichste Pflicht die „wissenschaftliche Objektivität," und wie dürfte er da „Partei nehmen"? Und dennoch: ich habe selten eine Kunsttheorie in Händen gehabt, die so offenbar gegen eine solche Pflicht verstieße.

Immerhin aber sehen wir doch wenigstens einigermaßen, nach welchem Prinzip sich der ganze große Gemeinplatz, den seine Kunstdefinition darstellt, nicht nur ein wenig mit wahrer Blut- und Lebensfarbe färben, sondern sich erst eigentlich rechtschaffen gruppieren könnte.

Ganz offenbar und augenfällig tritt uns nämlich aus der ganzen „Philosophie der Kunst" eine formal-artistische Vorliebe einerseits für die antike Kunst der schönen Körperlichkeit, und ferner für die Kunst der italienischen Renaissance entgegen. Und zwar, wenn ich hier mal gleich in Parenthese etwas im Vertrauen mitteilen darf, in einem Grade, daß ich, rein schon selbst wenn andere noch wichtigere Gründe nicht in Betracht kämen, aus diesem mich auszusprechen veranlaßt sehe: Taine ist in der Ästhetik nichts weiter als ein interessanter Dilet-

tant und Kunstliebhaber mit etwas exklusiver Vorliebe, der von solchem seinen Standpunkt aus es unternimmt, eine Theorie der Künste zu schreiben. — Sollte ich aber daneben, — und ich bin der letzte, der das unterläßt — seine Verdienste, seine wirklichen Verdienste würdigen, so würde ich sie solchermaßen formulieren: Taine ist ein exakter Wissenschaftler, der hinreichendes Kunstverständnis besitzt, um der Kunstwissenschaft von seiner Wissenschaft aus einen sehr fruchtbaren Wink geben zu dürfen. — So, und dies und nichts anderes, nichts mehr und nichts weniger, ist Hippolyte Taine, der Verfasser der „Philosophie der Kunst.“ —

Im übrigen aber: also, gerade und ausgesucht diese beiden Kunstkulturen einer vorwiegend formalen Schönheit! Erklären sie nicht durchaus seinen eigentlichen Mangel an Verständnis für die Baukunst und seinen totalen für Lyrik und Musik?

Aber ich will zwei Stellen andeuten, die Taines Mangel an wirklicher wissenschaftlicher Unvoreingenommenheit offenbaren und kennzeichnen werden.

Zunächst vergleiche man seine Stellung der holländischen Malerei und im besonderen Rembrandt gegenüber, für dessen tiefgeniales Helldunkel Taine nur ein höchst oberflächliches und kaltes, ich möchte fast sagen totes Verständnis aufbringt. Wer seine so umfangreichen Ausführungen über holländische Malerei liest, dem wird auffallen, wie ihm die oft häßliche menschliche Körperlichkeit dieser Kunst fast direkt so etwas wie eine Idiosynkratie erregt. Ich für mein Teil erfahre bei vielen Holländern — selbst aus Rubens mache ich mir nicht viel; ich kenne

Augenblicke, wo er mich geradezu abstößt — fast das gleiche. Aber darf es mich, insoweit ich Ästhetiker bin, verhindern, zu erkennen, worauf es gerade mit dieser „häßlichen“ und dennoch so wahren Körperlichkeit hinaus will? Und offenbart mir gerade dies der große, unvergleichliche Rembrandt nicht auf das deutlichste? Kommen hier nicht die großen, tiefen, gütigen Ineinanderwirkungen von Licht und Schatten, um mir die Seele und ihr heiliges, tiefes Spiel in seiner ganzen Bedeutung und Wahrheit zu offenbaren, und den unvollkommenen menschlichen Körper mit seiner sogenannten „Wirklichkeit“ mit einem Mal als das zu enthüllen, was er in Wahrheit ist: nämlich ein wundersam wechselndes Seelenspiel; ja, ist er hier nicht als Seele und zur Seele selbst erlöst? Und ist dies nicht geradezu das Morgenrot einer letzten Offenbarung vom Menschen, und jener Schönheit, die über alle Schönheit ist?

Wenn Taine das doch auch nur für einen Augenblick zu würdigen vermocht hätte!

Aber seine Stellungnahme zur niederländischen Kunst ist noch nicht das eigentliche, was ich meine. Ganz und gar versagt Taine der ersten christlichen Kunstentwicklung gegenüber, von Anfang derselben an bis gegen die italienische Renaissance hin. — Sagen wirs rund heraus: Hier verrät sich sein ganzer schöngeistiger formaler Dilettantismus auf das allergröblichste und bedenklichste.

Taine sieht nämlich in der byzantinischen und ersten christlichen Skulptur und Malerei (cf. S. 22 u. f.) nichts als eine Dekadenzerscheinung; und es ist ihm dies eine Periode, wo lediglich die alte schöne und harmonisch freie

lichkeit der wahrhaft schöne und harmonisch durchgebildete menschliche Körper nichts ist als eine sehr seltene Erscheinung und Möglichkeit. Der menschliche Körper als solcher ist eine ungeheure Variable — christliches Prinzip bei Rembrandt — mag sie immerhin schon innerhalb ganz bestimmter Grundverhältnisse eines ursprünglichen Arttypes variieren. — Sobald sich die sozietären Zustände der Mittelmeerkultur erst mal verschoben hatten, sobald Rom erst mal seine großen organisatorische Kulturmission angetreten hatte, mußte es notwendigerweise auch mit jener schönen Teilwahrheit vom menschlichen Körper ein Ende haben. — Denn: das Prinzip der Nationalität trat in eine neue Phase, und zwar in eine noch nie dagewesene Krise. In eine Phase und eine Krise, die mit dem rapiden Wachstum des Imperium Romanum die Tendenz zeigte, das Prinzip der Nationalität wohl gar überhaupt aufzuheben. Es erhob sich mit noch nie gekannter Macht der Begriff des Orbis terrarum, und es erhob sich der Begriff der Menschheit. Was konnte in dieser unerhörten Umwertung aller bisherigen Begriffe und Werte der Antike noch jene schöne Teilwahrheit vom menschlichen Körper, wie sie, so recht ein letzter Triumph des engeren Nationalitätsprinzips in den abgeschlossenen Kantonalverhältnissen der Hellenen möglich geworden, noch bedeuten? Alles wollte ja auf eine letzte, große, umfassendste Wahrheit hinaus: auf die Wahrheit vom Menschen! Der Mensch wollte auf den Erdkreis, auf die Welt, die S e e l e hinaus.

Und dies E r w a c h e n d e r S e e l e — wie es in der damaligen ersten christlichen Kunst seine nächste Verkörperung und künstlerische Symbolisierung erfuhr: Es

entgeht Taine völlig! Jene christliche Kunst, die nichts mehr vom Hellenen, sondern nur etwas vom Menschen (Menschensohn) und der Seele wissen will und weiß! — Wie denn Taine, so recht einem Sohn der großen Revolution, offenbar das Christentum überhaupt gänzlich gegen den Strich geht. Ich frage aber — und dies ist mehr, als man gerade gegenwärtig einsehen wird, eine „Gewissensfrage" — darf die Wissenschaft einer solchen Antipathie nachgeben?

O, wie verhängnisvoll, daß sie gerade dieser Antipathie nachgibt!

Ich sage erstlich, sie darf es nicht, weil sie sich ein für allemal auf den Standpunkt der Objektivität und Exaktheit gestellt hat; und sie darf es ferner besonders in diesem Falle nicht, weil, wenn sies tut, sie sich auf der Stelle geradezu das wesentlichste Verständnis für alle Kulturevolutionen seit dem Niedergang der Mittelmeerkultur und der Antike bis hierher unterbindet; und ganz gewiß auch ein organisches Verständnis für das Wesen der Kunst; ja, nicht nur der Kunst dieser ganzen Periode seit der Antike, sondern der Kunst überhaupt! Denn erst von dem umfassendsten Begriff der Menschheit aus kann das Wesen aller menschlichen Erscheinungen in organischem Zusammenhang erfaßt und erkannt werden. Was aber bedeutet das christliche Prinzip anders, als das Erwachen eines letzten, umfassendsten Begriffes von der Menschheit? . . .

aber lautet: unser Entwicklungsfaktor ist die religiöse Individualität!

Also, wohlzumerken: nicht der Christus, sondern zunächst und vor allen Dingen die religiöse Individualität!

Darunter aber verstehe ich zunächst und vor allem erst einmal die religiöse Individualität schlechthin; und alsdann verstehe ich unter ihr natürlich auch die menschlich historische religiöse Individualität. So daß uns denn allerdings auch der Christus später noch von einem ganz besonderen Interesse sein müßte. —

Wir haben jetzt vonnöten zu erkennen, was religiöse Individualität ist und bedeutet. Im Voraus: sobald uns das gelingen sollte, so werden wir Taines ganze Kunstdefinition mit ihrem „irgend einen wesentlichen oder hervorscheinenden Charakter" und ihrer sonstigen formal-artistischen und mechanistischen Einseitigkeit dermaßen korrigiert haben, daß höchstwahrscheinlich nicht ein heiler Fetzen mehr von ihr übrig bleiben wird. —

*

Also, ich habe religiöse Individualität und habe — was, wie wir sehen werden, völlig das gleiche ist — Individualität jetzt zu bestimmen.

Von wo aus werde ich sie bestimmen? Man darf beruhigt sein: nur und einzig die exakte Wissenschaft soll mir bei meiner Definition behilflich sein. Wundern aber werde ich mich wiederum, wie ich mich nun schon über so manches bei Taine zu verwundern hatte, daß Taine, der sich doch so ganz auf den Boden der exakten Wissenschaft gestellt hat, anstatt von deren Haupttheorien Gebrauch

zu machen, wieder blos bei einer Neben- oder Hilfstheorie, nämlich der Milieutheorie, stehen blieb! Warum hat er sich nicht der Entwicklungstheorie zugewendet, und warum hat er sich nicht mit einiger Genauigkeit den organischen Stammbaum angesehen, den uns die neuen großen Biologen aufgestellt haben? Eigentümlich, daß sich gerade die neueren Franzosen so gern bei den Spezialisten und den Nebensachen aufhalten! Wir erinnern an Zolas Anlehnung an Claude Bernard.

Sicherlich hat jener organische Stammbaum der Biologie eine letzte, unbeanstandbare Wahrheit auch noch lange nicht auf das Trockene gebracht; aber immerhin: erstens: um die große Entwicklungstatsache können wir nie und nimmermehr herum; und zweitens: ich behaupte getrost, jener organische Stammbaum der Biologie, der uns, wenn nicht durch eine völlig lückenlose Einheitlichkeit, so doch durch seine prächtige Proportionalität, ich möchte sagen: durch ein wunderbares Zwischendenzeilen die allerwundersamsten Aufschlüsse und Einblicke gewährt, läßt uns erkennen, **was** sich entwickelt, und **wie** es sich entwickelt, in welchen Phasen und Zusammenhängen. Ich sage nicht, daß die exakte Wissenschaft, wie sie heute dasteht, sich dessen bereits deutlich bewußt wäre. Sie hat geschöpft, sie hält etwas auf der flachen Hand vor sich hin, aber — ohne selbst noch recht zu erblicken, was sie eigentlich geschöpft hat.

Also, was ist Individualität und religiöse Individualität?

Gerade dies ist es, was wir jetzt der exakten Wissenschaft von der flachen Hand ablesen; denn, ohne daß sie

ihren wahren Zusammenhang gerückt werden kann und muß. Nämlich dadurch, daß sie bis zu dem transzendenten Begriff des Urseins zurückgeführt wird, um ihn zu bestehen, so gut sie vermag. Mit anderen Worten aber: immer hat schließlich eine solche subalterne Tyrannei der Erscheinung und solche losgelöste Betrachtung zu bestehen vor dem Begriff der Individualität schlechthin, d. h. vor dem Begriff der dreigeeinten oder religiösen Individualität, der in letzter Hinsicht erst jeden anderen engeren Begriff von Individualität in seinem Wert bestimmt und unter Umständen ordnet.

*

Dies also ist Individualität.

Was müßte nicht in letzter Hinsicht von ihr aus seine endgiltige Definition erfahren? Welch eine Tragik dieses „wissenschaftlichen“ Zeitalters liegt eigentlich darin, daß ein Mann von der Bedeutung Taines sich nicht zu dem Begriff der Individualität, und am allerwenigsten zu diesem letzten und höchsten Begriff derselben, dem religiösen, hinzufinden vermochte, und daß er also eine Kunsttheorie zustande brachte, die in letzter Hinsicht als eine totale Unzulänglichkeit zu bezeichnen ist.

Was aber fangen wir nun mit diesem solchermaßen gewonnenen reinen Begriff von Individualität für unsere Zwecke an?

Hier werden wir zunächst wieder eine furchtbare Frage tun müssen; nämlich: wie entwickelt sich Individualität und vermöge welchen Mittels? Ihr Mittel ist stets das Individuum. Alles, was sie aus ihrer letzten

transszendenten Grundproportion heraus schafft, so unendlich viel es sein mag, entwickelt sie durch das Individuum, und sie entwickelt sich als Individuum. Das wird uns bestätigt durch alle Betrachtung der Entwicklung aller organischen Erscheinung. Und sie entwickelt sich vermöge des großen Individuums. — Durch welches große Individuum aber entwickelt sich Individualität? Offenbar durch das große religiöse Individuum; d. h. durch jenes, welches in sich und als solches die Religio der Individualität in die vollendetste persönliche Sondereinheit zusammenfaßt.

Wir sahen, wodurch Individualität sich entwickelt. Sehen wir jetzt einen Augenblick zu, wie sie sich entwickelt.

Untersuchen wir alle Fälle der Entwicklungserscheinungen von Individualität bis an die Grenze des Anorganischen heran, so sehen wir, daß sie — Mann, Weib, Kind — sich durch unterschiedliche Sphären und Phasen von einem Zustand äußerster Unbewußtheit bis zu einem solchen äußerster Bewußtheit hinauf bewegt. Dies tut sie zugleich verharrend und vorwärtsstrebend; als verharrende Dynamik (Statik) und vorwärtsstrebende Statik (Dynamik). Sie lebt und erfaßt sich in einer Form und Phase so lange, bis sie sich aus derselben heraus selbst durch dieselbe in eine höhere drängt, in welcher sie sich wieder so lange lebt und erfaßt, bis sie sich wiederum selbst durch dieselbe aus derselben in eine höhere resp. andere Sphäre drängt. (Wir haben hier den Begriff des „struggle for life“ so zur Anwendung gebracht, wie zugleich richtig gestellt.)

Stets aber tut Individualität dies als und durch das große, vorab religiöse Individuum — großes und religiöses Individuum ist aber im

Grunde ein und dasselbe; in welcher Form es sich auch darbiete!! — und stets tut sie es durch dieselbe Art derselben sozialen Komplikation; ob im menschlichen, oder in jeglichem neben- oder vormenschlichen organischen (oder sonstigen) Bereich. (Dieser letztere Umstand wird uns gleich nachher noch von näherem und direkten Interesse sein.)

Dies alles aber in Betracht gezogen, muß gesagt werden, daß organische Entwicklung und Entwicklung von Individualität in einem ganz besonderen Zusammenhang ihrer einzelnen Erscheinungen (welcher Art diese auch immer sein mögen!), Sphären und Etappen, steht. Und zwar wird sich uns dieser Zusammenhang darstellen als eine Reihe großer, im wesentlichen statischer Zustände (Identitätszustände. — Die großen Kulturen.), die durch Übergangsphasen einer ganz bestimmten organischen Komplikation — stets der gleichen! — und gesteigerter Dynamik miteinander verbunden sind, und durch sie hindurch sich auseinander entfalten.

*

Ich sage: nun wir soweit sind, sind wir bereits im Stande, auf unser eigentliches Ziel direkter loszugehen, und zuzusehen, als was wir Kunst von der Antike an bis hierher, und als was wir Kunst überhaupt zu begreifen haben.

Notwendigerweise muß Kunst zunächst, wie jede andere soziale Funktion, eine besondere Funktion und Äußerung der religiösen Individualtiät schlechthin sein. Dies ist das wichtigste und unerläßlichste Fundament ihrer weiteren Erklärung und Definition.

Wir haben Kunst also jetzt, ein für allemal, mit Individualität in unlösbare Verbindung gebracht.

Ich könnte mich vielleicht nun schon der Taineschen Definition wieder zuwenden; aber ich tue es noch nicht. Ich tue es nicht eher, als bis ich zu dem großen Werkzeug zurückgekehrt bin, dessen Individualität sich zu ihren Entfaltungen und Schöpfungen bedient, nämlich zu dem Individuum, und zu dem großen religiösen, oder dem großen Individuum schlechthin.

Was nun ist eigentlich dessen Funktion?

Ich sprach vorhin von den einzelnen Phasen, durch die hindurch Individualität sich vorwärts entwickelt (wie ich eigentlich exakter für „höherentwickelt“ werde sagen müssen); und ich sprach von einer ganz besonderen sozialen Komplikation, vermöge deren die Individualität sich aus einem ihrer Zustände in den anderen — in allen Fällen! Sie wirds bereits im Protistenreich getan haben; und auf der Grenze von Organisch und Anorganisch — hinüberentwickelt.

Der motorische Faktor dieser Hinüberentwicklung ist das große religiöse Individuum; und hier ist seine eigentlichste Funktion und deren innerstes Wesen; von allen religiösen Dogmen, Riten und überhaupt von all und jeder sonstigen derartigen Form, wohlzumerken! ganz abgesehen!

*

Sehen wir uns nun aber diesen Prozeß und diese kritische und überaus fruchtbare Komplikation an.

Sie vollzieht sich folgendermaßen.

Eine Sozietät — zum mindesten eine solche; im wesentlichsten, eigentlichsten, fruchtbarsten Fall wird es sich aber um eine gesamte große organische Sphäre handeln — beginnt ihren Identitätszustand (oder Höhenkulturzustand), d. h. die mehr oder weniger vollständige Reinheit ihres Hauptbestandes oder ihrer Bestände aufzugeben; sie beginnt sich mit anderen sozietären Beständen zu mischen, und immer stärker bildet sich das kritische Dilemma zwischen dem Recht der Rasse und einer Notwendigkeit des Mischvolkes und dessen Recht aus. Anders gesagt: es bildet sich das Dilemma heraus zwischen dem Recht der reinen, festen Rasseehe und dem der Mischehe (resp. des freien Liebesverhältnisses), welches Dilemma sich im Laufe der Entwicklung durch eine neue notwendige Form der Ehe — eine neue *feste* Ehe also! — lösen muß.

Dies ist das große konstante und typische Dilemma aller Religion und aller Religio, das schlechthin heilige Dilemma, das Dilemma an und für sich!

Wir fassen es ins Auge und gelangen dahin, wohin wir zunächst gelangen wollen und müssen: nämlich zu dem großen, historischen Individuum, und im besonderen zu dem des Christus.

Unsere obige „Sympathie," man merkt, beginnt sich der unverblümteren Antipathie Taines gegenüber zu stellen, um sich mit ihr zu messen.

Wir gelangen zum Christus; denn in seinem Fall steht uns jenes Dilemma in allernächster historischer Nähe. Denn genau dies Dilemma war es, das sich sowohl im

allgemeineren Bereich des damaligen Niederganges der gesamten Antike ereignete, wie ganz besonders deutlich auch in Judäa und im allerpersönlichsten Fall im Christus selbst. (Ich habe bereits in meinem im gleichen Verlag erschienenen Buch „Christus und Sophie" näher davon gehandelt).

Und zwar ereignete es sich offenbar in einer ganz besonderen, bis daher innerhalb jeder bisherigen menschlichen Sozietät noch nie dagewesenen Weise. Denn diesmal handelte es sich nicht mehr blos um das Schicksal einer Nation und einer Rasse, sondern — von einer Nation und einer Rasse her — um das Schicksal aller Rassen, um das Schicksal der Menschheit! Und es handelte sich um ein neues, im damaligen großen römischen Weltreich entstandenes, und in dem kleinen Judäa zum akutesten und zugleich aktivsten und allumfassendsten Bewußtsein erwachtes Artgefühl für die Zusammengehörigkeit aller Menschen in einer letzten, äußersten Einheit von Urexistenz, und um eine neue Kulturtendenz solchen Artgefühls zu irgend einer äußersten Reinheit, Vollkommenheit, Statik, Identität hin!

Also bedeutet das christliche Prinzip und die persönliche Erscheinung des Christus selbst — er stammte aus galiläischer Mischbevölkerung, war selbst allerhöchster Wahrscheinlichkeit nach ein Kind der Liebe, und sein ganzes Wirken ging darauf hinaus, das Dilemma zwischen dem damals in Judäa notwendig gewordenen Mischvolk und den alten starren Rassebeständen zu lösen — die typische Komplikation in der bisherigen menschlich organischen Phase

von Individualität! — in irgend einem, und sicher in einem ganz ungewöhnlich auffallenden Grade!, durchaus.

Wenn nun aber alle sozialen Funktionen und Wechselbeziehungen als deren schließlicher Ausfluß notwendigerweise mit der religiösen Individualität überhaupt in Beziehung stehen, so auch mit der großen religiösen Individualität in engerem Sinne, und hier also zunächst die ganze Kunst seit der Antike bis heute mit dem Christus.

Beachten wir doch, was Taine in seiner ganzen „Philosophie der Kunst" aber auch nicht ein einziges Mal wirklich fruchtbar beachtet hat, daß nicht nur eine so hohe Kunst wie die hellenische ihre beste und wesentlichste Kraft aus der religiösen Individualität zog, sondern auch die früheren Künste, auf die die hellenische zurückzuführen ist: egyptische, assyrisch-babylonische, phönizisch-semitische und sicher auch urgermanische (Cyclopenbauten). Und wir wissen ferner oder können doch wenigstens mit Sicherheit darauf schließen, daß es bei jeder anderen, noch früheren Kunst gleicherweise der Fall war. Wir wissen sogar, daß die ersten Umrisse eines Tieres oder eines Menschen, die der Urmensch auf einen Stein oder eine Waffe kritzelte, den religiösen Zweck hatte, den Dämon des betreffenden Wesens zu bannen, damit man dieses Wesens selbst vermöge ihrer habhaft werden könnte.

Wir wissen ferner, daß es mit der Kunst der Hellenen sogleich zu Ende war, als sie ihre religiöse Individualität erschöpft hatten, und alles zunächst darauf ankam, daß eine neue religiöse Individualität sich erzeugte. Ja, wir wissen, daß es nicht blos mit der Kunst der Griechen, sondern auch mit all ihren sonstigen sozialen Funk-

tionen und Beständen zu Ende war, als die hellenische religiöse Individualität sich erschöpft hatte.

Wie lehrreich dafür, daß alle Menschheit jeglichen sozialen Bestandes von der großen, umfassenden religiösen Individualität abhängt, muß uns jene unsagbare Götterdämmerungsstimmung der erlöschenden Mittelmeerkulturen erscheinen, die das Ende der Welt und aller Dinge gekommen glaubte!

*

Wir haben jetzt den engsten Zusammenhang von Kunst und Individualität noch deutlicher gemacht. Wir dürfen nun endlich zu Taine selbst zurückkehren.

Hätte Taine dies alles, was wir uns bisher auszuführen genötigt sahen, berücksichtigt, wie es nötig und unerläßlich gewesen wäre, so würde er sogleich Wesen und Zusammenhang der einzelnen europäischen Kunstkulturen gefunden haben, und gewisse seiner Wertungen wären geradezu unmöglich gewesen.

Er würde, anstatt offenbar formalistisch seine Neigung so ersichtlich und vorzugsweise der schönen Körperkunst der Antike zuznwenden, die erste christliche Kunst in ihrer fundamentalen inneren Fruchtbarkeit und Bedeutung erkannt haben, seine Stellung zur späteren holländischen würde weniger lau ausgefallen sein, er würde die Kunst der italienischen Renaissance nicht überschätzt haben; es würden seine Darstellungen der einzelnen Kunstkulturen nicht so disparat nebeneinanander stehen, und noch so manches andere würde in der „Philosophie der Kunst“ ganz anders ausgefallen sein.

Unter allen Umständen würde Taine aber erkannt haben, daß von dem christlichen Prinzip und von erd großen Persönlichkeit des Christus aus alle nachherige europäische Kunst in ihren Einzelerscheinungen in wesenhaften, genetischen Zusammenhang zu bringen gewesen wäre, und daß dieses selbe christliche Prinzip, wie so manchen anderen Maßstab, so auch den für eine erschöpfende Difinition der Kunst abgibt; der Kunst überhaupt und in jeder einzigen ihrer Erscheinungen, der frühest vergangenen und der zukünftig etwa noch kommenden. Denn dieses Prinzip umfaßt die ganze Menschheit, es ist das menschheitliche Prinzip schlechthin! —

Was nun aber wird das Wesen der Kunst, und auch der neuesten und gerade der neuesten sein müssen? Völlig und durchaus wird es dies neue, große, allumfassende Identitätsgefühl sein müssen, das sich durch die religiöse Individualität in der Gestalt des großen künstlerischen Individuums — und einzig dies lohnt sich hier ins Auge zu fassen; jede geringer potenzierte künstlerische Individualität ist nebensächlich — auf alle organische und sonstige Erscheinung richtet, und sich in umfassenden Symbolen aus ihr heraus nicht so sehr zu nachgeformtem, sondern vielmehr in erster Linie zu geformtem Ausdruck bringt.

*

Und jetzt kehren wir wieder zum Wortlaut der Taineschen Definition zurück.

Taine formulierte, wie wir sahen, folgendermaßen: „Das Kunstwerk hat das Ziel, irgend einen wesentlichen

oder hervorspringenden Charakter, folglich irgend eine wichtige Vorstellung, klarer und vollständiger, als es die wirklichen Dinge tun, zu offenbaren. Es gelangt dazu, indem es eine Gesamtheit von verbundenen Teilen verwendet, deren Beziehungen es systematisch ändert. In den drei nachahmenden Künsten, Bildhauerei, Malerei und Dichtung, entsprechen diese Gesamtheiten wirklichen Gegenständen."

Er fügt dann übrigens noch hinzu: „... auch in der Baukunst und in der Tonkunst hat das Werk, ganz ebenso wie in der Bildnerkunst, der Malkunst und der Dichtkunst, das Ziel, irgend einen wesentlichen Charakter zu offenbaren, und verwendet als Mittel eine Gesamtheit von verbundenen Teilen, deren Beziehungen der Künstler vereinigt oder verändert."

An dieser Definition mußten wir also zunächst den Ausdruck „irgend einen wesentlichen oder hervorspringenden Charakter" und „irgend eine wichtige Vorstellung" beanstanden. Wir mußten uns sagen, daß es gerade darauf ankommt, diesen Charakter fest zu bestimmen. — Wir sahen, daß wir ihn, wie das Wesen der Kunst überhaupt, von der Individualität und von der großen religiösen Individualität aus bestimmen müssen. Und so werden wir jetzt formulieren für „irgendeinen Charakter": einen religiösen Charakter", oder noch besser: „den religiösen Charakter".

Wenn wir etwa die Tainesche Formulierung im übrigen beibehalten würden, würden wir also folgendermaßen formulieren:

„Das Kunstwerk hat das Ziel, den wesentlichen oder hervorspringenden religiösen Charakter klarer und vollständiger, als es die wirklichen Dinge tun, zu offenbaren".

Ich muß aber gestehen, daß mich die Tainesche Formulierung, selbst in solcher Weise umgewandelt, dennoch nicht befriedigt.

Nehmen wir mal das Weitere von „Es gelangt dazu“ bis zu Ende noch dazu.

Muß uns, wenn wir das Prädikat „religiös“ gebrauchen — das wir in solcher Weise, wie wirs in unsrem vorigen Zusammenhang taten, füllen! — der Tainesche Ausdruck nicht matt erscheinen, in so kalter und ausschließlicher Weise vom Standpunkt künstlerischer Technik und künstlerischen Handwerks aus gefaßt?

Wir können und werden die Wichtigkeit und Notwendigkeit der mühevollen künstlerischen Technik sicher weder leugnen noch übersehen. Aber dürfen wir von ihm aus das Wesen der Kunst bestimmen? Müssen wir es nicht vielmehr von dem Geist aus bestimmen, der der Technik und dem Handwerk erst Richtung, Ausdauer und Kraft verleiht; eine Richtung und eine Kraft, ohne die es, wie alle Kunstentwicklung uns lehrt, nicht einen Augenblick weiter bestehen kann?

Sicherlich und ohne jeden Zweifel müssen wir vor allem von diesem Richtung und Kraft gebenden Geist aus definieren und formulieren.

Alles kommt auf den religiösen Trieb der großen künstlerischen Individualität an. Dieser **Trieb, ganz und gar** — wir erinnern uns der früher aufgestellten Identitätsreihe — **grundidentisch mit aller Vibration und Bewegung von Urexistenz**, richtet sich von der differenzierten Komplikation solcher Bewegung, die die menschliche künstlerische Individualität bedeutet, aus und als solche

so ins Subjekt-Innerliche, wie auf alle Vielheit aller bewegten und statischen Erscheinung — die eigenen Schöpfungen von Urexistenz vermöge des Faktors der großen schöpferischen Individualität — und also auf alle Wirkung, von Stase und Metastase von Ursein und Urbewegung und fühlt, erkennt sich aus derselben heraus und gestaltet im letzten Grunde sich aus ihr heraus in künstlerischen Typen und Symbolen. Und dies erst ist das Wesen künstlerischer Tätigkeit.

Formulieren wir solchermaßen, so sind wir zudem in einer ganz besonderen, und eigentlich notwendigen Weise umfassend, denn die große künstlerische Individualität gestaltet sich und andere Individualität ja auch selbst menschlich-persönlich in und durch ihre künstlerische Tätigkeit, bildet ihre organischen, physischen und psychischen Funktionen notwendigerweise um und weiter; wie dies sicherlich auch die große, wissenschaftliche und jede andere große Individualität tut, und mit ihr und durch sie alle andere menschliche Individualität. Wir bringen also, was durchaus notwendig ist, alle diese Individualität wieder in engen, guten Zusammenhang mit ihrem religiösen Grundwesen. —

Sind wir durchaus genötigt, dies alles in Betracht zu ziehen — und wie sollten und müßten wirs nicht? — so werden wir denn wohl die Tainesche Kunstdefinition als eine unzulänglich artistische, technisch-formalistische und mechanistische überhaupt fallen lassen müssen. Und wir lassen sie in der Tat fallen.

Anstatt ihrer sehen wir uns genötigt, solchermaßen zu definieren:

Das Wesen der Kunst liegt in dem religiösen Urtrieb der künstlerischen Individualität, der sich durch dieselbe auf die Vielheit aller bewegten und statischen Erscheinung richtet, sich aus derselben heraus selbst erkennt und in lautlichen oder bildlichen Typen und Symbolen gestaltet und weitergestaltet.

Dies ist unsere Definition, und sie bedeutet mit unserem sonstigen bisherigen Zusammenhang, denk' ich, nicht blos eine kritische Revision der Taineschen Ästhetik, sondern zugleich das gute Fundament zu einer anderen und richtigeren, wenn nicht der einzig möglichen. — Ihr Ausbau im einzelnen würde jetzt, da wir Grundriß und Ziel derselben bereits haben, so möglich wie leicht sein. —

*

Nachdem wir die Tainesche Definition fallen gelassen und durch eine andere ersetzt haben, wollen wir aber doch nicht unterlassen, uns noch einmal zu vergegenwärtigen, welche Verdienste einem Werke wie Taines „Philosophie der Kunst" notwendigerweise zugesprochen werden müssen.

Sie liegen in einer nicht genug zu schätzenden, mechanistisch-exakten Vorarbeit. Auf dem Wege dieser Vorarbeit, und der Taineschen Milieutheorie, seiner immerhin im ganzen objektiven Analyse und Darstellung der einzelnen Kunstperioden, mag sie sich gleich auch auf die Kunst der graeco-romanischen Mittelmeerkultur, die mittelalterliche und die der Neuzeit beschränken, wurde es uns doch wohl überhaupt erst möglich, das Wesen der Kunst auf einem umfassenderen, wissenschaftlichen Wege zu bestimmen.

Über die anderen stilistisch-formalen, hervorragenden Eigenschaften der Taineschen Kunsttheorie brauche ich ja wohl kein Wort weiter zu verlieren.

Ich könnte hier meine Kritik der Taineschen Kunsttheorie abschließen, und ich schließe sie ab; indessen nicht ohne zuvor noch einen wichtigen Punkt aufzugreifen.

*

Ich wies zu Anfang auf den interessanten Umstand hin, daß Taine bei seiner Theorie von der Nachahmung ausging; die er dann zwar immer mehr beiseite schob und zu einem höheren Begriff emporzuläutern suchte, der ihm indessen nicht gelang.

Wie kommt es nun, daß Taine, anstatt von irgend einer anderen, wesentlicheren und fruchtbareren Eigenschaft der Kunst auszugehen, diesen Atelierbegriff der Nachahmung zum Ausgangsbegriff nahm?

Nun, ich meine, es liegt nicht einzig daran, daß er von Anfang an und prinzipiell mit einer mechanistisch wissenschaftlichen Methode operiert, es hat sicherlich einen anderen Grund; und zwar einen recht interessanten, und genau zu gesehen, immerhin sehr wertvollen.

Es steht mir außer Zweifel: dieser Grund liegt in dem Umstand, daß Taine ein Zeitgenosse der Flaubert und Goncourts und des ersten artistischen Naturalismus war; wie sich dann ja auch später der Naturalismus auf die Tainesche Theorie einschwor.

Sicherlich stand Taine in irgend einem lebendigen Zusammenhang mit seiner zeitgenössischen französischen Produktion. Und sicherlich hat er Teil an ihrem l'art

pour l'art, dieser unglücklichen Richtung, in welcher jede Kunst sich von ihrem lebendigen organischen Zusammenhängen loslöst, um durch solche unnatürliche Isolation sich zu Grunde zu richten.

Dennoch nun aber dürfen wir, gottlob! unbedingt uns nicht von diesem l'art pour l'art jenes ersten großen französischen Naturalismus verblüffen lassen. Es steckt hinter dieser Maske doch noch etwas anderes, zwar seltsam, bis zum Cynismus in sich zurückgehaltenes, aber unleugbar vorhandenes und in einer ganz neuen, sehr differenzierten und konzentrierten Anstrengung tätiges Moment: das große romantische Temperament. Und durch Niemand können wir über das Problem jener seiner seltsamen und so durchaus neuen Krise vollendeteren und erhellenderen Aufschluß bekommen, als durch die mächtige Erscheinung Gustav Flauberts.—

Wer die europäische Romantik mit Aufmerksamkeit studiert hat, wird erkennen, daß sie in künstlerischer — wie überhaupt auch in jeder anderen Hinsicht — auf eine noch nie dagewesene, unerhört intime, neue Identität hinaus ist. Auf diesem Wege geriet sie unter Mitwirkung der intensiven und rapiden zivilisatorischen Entwicklungen Europas seit den 30ger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in eine überaus interessante Krise; und diese Krise war die Periode des Naturalismus, und dessen, was man in der Kunst, die „exakte Nachahmung der Wirklichkeit" hieß.

Keine zweite große Erscheinung zeigt uns diese Krise so deutlich und erschöpfend wie die Flauberts.

Mit welch' peinlichem und peinvollem, mit welch geradezu cyklopischem Kalkul hat Flaubert „Wirklichkeit nach-

gestaltet!" Aber gerade die Eigenschaft solcher cyklopischen Hartnäckigkeit und Flauberts qualvoller und ewig unzufriedener Mühseligkeit ist es, die uns aufmerksam machen muß.

Hier ist eine nicht geringe und überaus interessante Tragik! — Wir werden sagen müssen: unmöglich können wir ein so starkes, so grundromantisches Temperament wie das Flauberts mit dem Begriff einer peinlich peinvollen „Nachahmung" von „Wirklichkeit" abtun. Sondern wir werden uns nach einer anderen Erklärung umsehen müssen. Und diese ergibt sich unschwer.

Es ist ein gemeinsames Moment jeder neueren europäischen Romantik, daß sie von der zivilisatorischen Evolution her einen Knick erfährt; einen Knick, der mehr als einem der damaligen Romantiker das Leben kostete. Wir denken an Byron, an unseren Novalis, an Hölderlin u. a. Wie's aber mit aller übrigen europäischen Romantik stand, so auch mit der französischen.

Hier wird dieser Knick, dies moderne Kunstprinzip der Romantik in solch' plötzlich umgebogenem, schroff gebrochenem Zustand ganz und gar durch die Erscheinung Flauberts gekennzeichnet. Überhaupt müssen wir sagen: hier in diesem ersten französischen Naturalismus wird jener Knick akut, offenbar, enthüllt er sein Wesen und seinen Charakter, und tritt er in eine entscheidende Krise.

Nicht von ungefähr vollzog sich diese so interessante und bedeutungsvolle Erscheinung aber gerade in Frankreich.

Die Nachwirkungen der großen Revolution hatten doch bereits immerhin einen neuen Menschentyp in Frank-

reich erzeugt. Einen Typ, der immerhin mit dem in Flauberts Zeit einsetzenden zivilisatorischen Presto denn doch nicht in so ganz greller und unversöhnlicher Dissonanz stand. Daraus mag sich erklären, daß Flaubert überhaupt dauern konnte, und sein tragisch künstlerischer und menschlicher Zustand nicht einen letalen Ausgang nahm, der sein Leben allzu frühzeitig hingerafft haben würde. Er war ein Romantiker, der sich dem Presto der zivilisatorischen Veränderungen gegenüber immerhin zu halten vermochte; der dieser Neuzeit bereits so etwas wie ein, wennschon skeptisches und gallig-ironisches, so doch unwillkürlich organisches Interesse und Verständnis entgegengebracht. Er war ein Hypochonder: aber ein titanischer Hypochonder, in dessen Hohn und in dessen Skepsis doch bereits irgend ein notwendigeres, gerechteres Verständnis war, und der doch bereits mit mehr als einem Organ in diesem neuen Milieu lebte, es vonnöten hatte, es lebte und verarbeitete. Und gäbe sich das auch nur durch seinen Stil zu erkennen, dessen Sensibilität bereits durchaus Neufunktion solchen Organs ganz offensichtlich bedeutet.

Jedenfalls: Flaubert sah sich genötigt, durch äußere, wie bereits durch eigene innere subjektive Zustände, wennschon bis zur schmerzhaftesten Anspannung, das neue Leben mit sensiblerer Intensität aufzunehmen und seelisch-künstlerisch zu reflektieren und zu formen; ihm seine adäquate Form zu erringen.

Freilich: wie ungeheuer schwer, diesen schnöden, trockenen, „nüchternen" „Bourgeois" da mit all seinem neuen verzwickten Kulturkrimskrams und dessen kribbligen und diffizilen Sensationen mit ihrem noch immer sich

steigernden Presto aufzunehmen, zu leben und zu fixieren! Und dennoch war er, Flaubert, nicht bereits, und war er überhaupt etwas anderes als eine Eliteerscheinung gerade dieses von ihm so gehaßten und gallig ironisierten „Bourgeois"?

Ja, es war unumgänglich, dies neue Leben, diese neue Seele und dies neue Empfinden. Daher die ungeheure Anstrengung Flauberts — und in ihm, mit ihm, durch ihn, des romantischen Temperamentes überhaupt! — die ungeheure „technische" Anstrengung. Das Al fresco des Balzacschen Realismus begann sich in der Periode des Dampfes, der Elektrizität und der gesteigerten Wachstumserscheinungen der eruptiven französischen politischen Revolutionen zu differenzieren, begann subtiler, intimer, identischer zu werden.

Nein, kein Artist war Flaubert; nicht jenes „l'art pour l'art" war seine Kunst, das er da heraushängte: sondern er war die moderne romantische Empfindung in einer notwendigen und entscheidenden Mauser! — Und nicht um „Nachahmung von Wirklichkeit" handelt es sich hier, sondern um etwas wesentlich anderes: nämlich um die Ausbildung und das letzte Werden einer neuen, modernen, endgültig *identischen* dichterischen Emotion und Gestaltung! Und zugleich gestaltet sich der Begriff des künstlerischen *Symbols* um. Weniger als je zuvor braucht der Künstler, wenn er seinen menschlich-persönlichen und seelischen Inhalt gestalten will, zu wählen und abzusondern. Er empfindet ihn viel leichter, häufiger, unmittelbarer und vollkommener durch das „Milieu", durch die Welt der Erscheinung reflektiert, in ihr enthalten und durch sie

verkörpert. — Und das gerade ist so ganz und gar im Geist des reinen, urchristlichen Prinzips, das nichts verachtet und in jeder Erscheinung sein eigenes göttliches Wesen wiedererkennt, und sich mit ihm aus der Erscheinung und durch dieselbe reflektiert sieht. Es ist und wird ein unerhörter Zustand von Identität, wie er nie je zuvor in irgend einem Zeitalter und einer Kunst vorhanden war! . . .

Ende!

Druck von J. Hans Prosl, Leoben.